

# 黑白之间的永恒魅力

## ——书法艺术审美研究

李晓男 著

吉林人民出版社

## 前 言

从哲学和美学的角度审视，美在生活中无所不在。但是，生活中的美并非能为每个人所认知和欣赏，那些经过艺术家从生活中发现和提炼成艺术创作的艺术美更是如此。的确，不是专门从事文艺创作的人往往有一种误解，总以为自己与文学艺术创作、与美的创造无缘。其实，在每个人的天性中，或多或少地蕴藏着某种文艺创造，如写作、音乐、绘画、舞蹈、手工艺等，但人们往往对此没有自我意识，自己的“天赋”或是未被他人发现，或是缺少适当的机缘，致使这方面的才能没有得到应有的发挥而被埋没。有理论家曾说过，“人人都是艺术家”“人人都是可以成为艺术家”，这不是没有道理的。因此，我们不仅要承认爱美之心人皆有之，还要承认每个人都有创造艺术、创造美的某种潜能。

我国文化艺术历史源远流长，在五千年的发展过程中从未中断过，并在时代的变革中不断吸收新的营养，显示出旺盛的生命力。书法艺术作为我国传统文化中的优秀代表，是人类象形文字的艺术表现形式，其不仅是中国的、民族的，也是世界的。但是，相比其他艺术形式，它没有具体感人的形象，没有鲜艳夺目的色彩，也没有和谐悦耳的声音。书法对于美的呈现，不像其他艺术那么明显，而是具有一种隐性、抽象的特点。于是，同它打交道最多的读书人也常常与之擦肩而过，并不能自觉地感知其中的魅力。

本书以黑白两色构成的书法艺术为研究对象，就书法艺术审美展开研究。第一章从理论层面对书法艺术进行全面解读；第二章就书法艺术的思想基础进行全面的分析和探索；第三章对书法艺术的美进行多层面的诠释；第四章就书法艺术中的审美关系进行深入探讨；第五章落脚到方法层面，对书法审美的标准、原则及方法进行阐述。本书从理论到方法，对书法艺术审美进行了全面的分析和研究，探索深邃的书法文化精神，感受博大的中华文化思想。但限于时间和水平，书中难免存在不足之处，在此恳请广大读者提出宝贵意见。

李晓男

2020年5月

# 目 录

第一章 书法艺术解读.....	1
第一节 书法艺术的形式与内容.....	1
第二节 书法艺术的发展及历史演变.....	11
第三节 书法艺术的物质与文化形态.....	25
第二章 书法艺术的思想基础 .....	31
第一节 书法艺术中的和谐观.....	31
第二节 书法艺术中的形神观.....	37
第三节 书法艺术中的辩证观.....	43
第四节 书法艺术中的人生观.....	49
第三章 书法艺术美的诠释 .....	56
第一节 书法艺术美的内涵.....	56
第二节 书法艺术的意境美.....	60
第三节 书法艺术的章法美.....	63
第四节 书法艺术的形式美.....	72

第四章	书法艺术的审美关系	79
第一节	书法艺术审美中的主体分析	79
第二节	书法艺术审美的主客体关系分析	89
第三节	书法审美与身心关系分析	96
第五章	书法艺术审美综述	108
第一节	书法艺术审美的客观标准	108
第二节	书法艺术审美的基本原则	119
第三节	书法艺术审美的影响因素与具体方法	131
参考文献		141

# 第一章 书法艺术解读

## 第一节 书法艺术的形式与内容

### 一、书法艺术的形式

#### (一) 书法形式构成的基本要素

书法形式构成一般指的就是汉字形象，即黑与白构成的形象；其基本要素指的是书法形象。一个书法形象主要包括五个方面：线方向、线长度、线位置、线形状、线质感。

##### 1. 线方向

书法中的汉字由不同方向的线组成，线的方向是书法形式、书法造型中一个最基本的要素。任何一根线，不管是直线还是曲线，都有一定的方向性。在书法上，线的方向实际有三种：横的、纵的和斜的。除了横和竖以外，“永字八法”中的点、捺、撇、挑都属于斜的方向，行草作品中的牵丝也归属于斜的方向。

从某种意义上说，线方向要解决的就是笔势，即解决是毛笔运动的方向、轨迹往哪里去，这种势是直的还是曲的。在书法中，笔势是非常重要的，就好比做人做事，先要明确方向，如果方向不明确，就不能到达目的地。比如，写一个“三”字，要写出“三”非常简单，但在书法上，“三”这个字不仅有直曲的变化，还有仰覆的变化，这就使书写技术的难度增大了。

在这里，笔者做一个简单的解释，横有平、仰、覆的变化，竖有直、向、背的变化，在传统理论中往往将这种关系称为向背关系，即横和竖的关系。一般情况下，平和直属于稳定式，仰、覆、向、背属于变化式。一个横，一个竖，汉字字形的基本表现形式便出来了。比如，形状是方形的方块字，加上仰、覆、向、背就可以导致整个方块字或者是方，或者是圆。由此可见，方块字的字形表现范

围就是两极——或者是方，或者是圆。而我们在写横或竖的时候，习惯用什么样的笔势就会形成什么样的字形风格。

### 2. 线长度

汉字形象除了方向关系以外，还有一定的长度关系，这是书法造型的表现，也是最基本的形式要素之一。线长度取决于用笔的起止点，每一根线的长短是由它的起止点决定的。最外围的起止点连起来所形成的造型便是一个字的基本形。同样以“三”这个字为例，在写每一个横的时候，如果其中一个或两个的长度发生变化，其基本形态也会随之发生变化，虽然无论怎样变化，都还是一个“三”字，但其结构不同了。如果说线方向决定着毛笔怎么走，走什么方向，那么线长度便决定着毛笔走的距离、什么时候停下，二都是书法造型中非常重要的构成元素。

### 3. 线位置

线位置是专门解决汉字内部关系的。同样以“三”这个字为例，三个笔画放在什么位置上大体上是确定的，但它的疏密关系不一样。在书法中，怎样处理线的位置，和个人的审美以及性格有一定的关系。性格平和的人采取匀称一点的居多；性格张扬的人则倾向于拉开疏密关系，使汉字呈现出一定的矛盾性。当然，线位置的处理，或者说疏密关系的处理，并没有优劣之分，更多的是取决于书写者的个人水平。对于平常人而言，如果不能很好地处理线位置，就应该寻求平和，切忌夸张。

### 4. 线形状

线形状是指线的粗细，线条的粗细变化与书法艺术的生命活力息息相关。南朝梁武帝萧衍认为，“或粗或细，随态运奇”，“粗而有筋，似葡萄之蔓延，女萝之繁萦”。的确，用笔的忽重忽轻，线条的忽粗忽细，恰似民间鼓乐：时而鼓乐齐奏，管弦轰鸣，如万众欢腾，声彻云霄；时而戛然中止，声歇气屏，如风平浪静，一片寂然。线条粗细的突变也会迸放出鲜明的节奏感和强烈的艺术感，有利于表现书法家的澎湃激情。至于线条粗细的变化方式，可以是“渐强”式的，即由细渐粗，仿佛旭日东升，草木方萌，洋溢出一派生机盎然、欣欣向荣的气象；也可以是“渐弱”式的，即由粗渐细，仿佛夕阳西下，渔舟晚归，给人一种宁静恬远、余韵袅袅的美感。

### 5. 线质感

线条质感是我们所能感受到的线条的一些肌理、质感、效果，如线条的干

湿、浓淡、虚实、力度感等。前面讲的四部分都可以通过现代科技进行复制，唯有线质感是不能复制的。从某种意义上说，线条质感就是书法的灵魂。以描红为例，一个普通人描红和一个书法家描红，在没练过书法的人看来或许描出来的效果一样，但稍有经验的人是能够看出其中的区别的，这个区别就是线质感的问题。

如果用科学分析的方法，线条质感牵涉的方面非常多。首先是工具，工具不同，会导致线条质感不同，如狼毫和羊毫写出来的线条质感必定不同。其次是材料，写在生宣纸或熟宣纸上，写在绢或毛边纸上，出现的线条质感肯定是不同的。此外，执笔的姿势，执高还是执低，五指执笔还是三指执笔，回腕法以及其他方法，都会导致线条质感不同的效果。具体到书法家的心理、品格、精神，则更为复杂。

## （二）书写形式的具体表现

### 1. 书法是力的形式

书法之力的审美效果可以从两个方面表现出来：一个是挥写笔迹留下的力感，常称为笔力，这是书法的力的形式表现的主要方面。人赞王羲之书“力屈万夫”，赞颜真卿书“笔力千钧”之类，讲的便是笔力。另一个则是结体造成的结构张力。有的人结构开张，这是寻求张力；有的人结构紧结，也是寻求张力。颜真卿早期结字多使笔画向字的中心稍趋，晚期结字多使笔画向外微弓，都是在有意寻求张力，给结字创造力的形式。

其实，书法形式是力的形式这一说法并不是什么新的见解，古人很早就感受到了这一点，并深刻地指出这种力的形式何以产生。蔡邕在其所撰的《九势》中写道：“夫书肇于自然。自然既立，阴阳生焉；阴阳既生，形势出矣。藏头护尾，力在字中。下笔用力，肌肤之丽。故曰：势来不可止，势去不可遏，惟笔软则奇怪生焉。”这一论述强调了“势”的贯通性，并指出“势”与“力”密不可分。

当然，在最初的文字书写中，并没有对“力的形式”有自觉追求和对追求成果的美感，而是反复实践才使人有了从不自觉中产生到自觉的追求。就像不会挑担的人一样，担子初上肩时，还不能取得担子与身体的协和，担子扶不稳，行走也难看，就不能成为“力的形式”。经过实践、揣摩，挑担的人把握了规律，担子在左右肩上换来换去，却也平稳自如，如此便有力的协和之美了。所以，“力的形式”不是其自身存在着纯粹的美，而是人对自然存在的运动规律的领悟。

### 2. 书法是生命的形式

艺术创作的根本任务是创造有生命活力的形象。艺术形象是否生动，是否具有生命感，是决定艺术创作成败的关键。文学、戏剧如此，音乐、美术如此，书法亦如此。

因为各种具有生命感的形象其创造方式和具体要求不同，所以各种艺术形式的特点也从这里显示出来。比如，小说以语言文字塑造的人物形象，原本只能存在于读者的思维中、心灵上，成功的作品却绘声绘色，使读者如闻其声、如见其人。书法不是绘画，也不像小说，它的形象既有五官的具体性，又有无形象反映的对应性。书法是按时序进行的遵守文字结构的书写，它必须遵守这个规定，不容有任意的“创造”，但是，它仍要求书法家通过书写创造出具有生命活力的艺术形象。这抽象的点画俨然有神、气、骨、肉、血的意味，能给欣赏者以宛若生命的审美感受。如果不是这样，纵然点画结构一丝不差，或经精心填描，点画整齐划一，或者将一笔一画画成俨如各种物象之状，也不能成为书法艺术。

这种以生动的生命感为美的书法审美和一切艺术形象都要求具有生命感一样，是人的生存发展本能派生的。人的这种审美情志，不仅表现在艺术表象的观赏上，它贯穿人的一生，表现在人的生产生活的各个方面。

书法原只是借文字保存思想语言信息的手段，只因在一定历史阶段没有别的可用来实现这一目的的手段，书法才得以发展，并意外地出现了形象的审美效果。书法不以反映现实之象为职能，只因它的挥运、造型、取势有“近取诸身，远取诸物”得来的原理的运用，以挥写为手段，借点画结构创造了抽象的“不是之似”的形象——因为它将人们所感受到的生命构成诸因素从意味上汲取并表现出来，从而使其获得了这一意义上的审美效果。

### 3. 书法是人的形式

对于“书法形式是人的形式”可以从两个层面来解读：一层是讲书法的外观形态，另一层是讲书法形式的内涵。

从外观形态上看，书法所运用的形体结构规律与人的形体结构存在一定的一致性。人的形体结构所体现的规律是左右对称、平衡，在身体因活动而失去对称的平衡时，人便会自觉不自觉地及时调整，即于不对称中寻求平衡。如果人因提、拿、背、挑而使身体失去原来的对称平衡时，总会及时进行有效的调整，因为在具有地心引力的情况下，没有重心的平衡，人是不便进行生存活动的。

书法在形体结构上也讲究这一点。从甲骨文到楷书、行书，所有的结字只有

两个类型，一个是左右对称平衡的，另一是左右不对称平衡的。每个字的上下也和人的形体结构一样，只有匀称的讲究，没有对称平衡或不对称平衡。平衡对称与否，是左右结构上需要考虑的概念，上下不存在平衡对称与否的问题，因为人的形体结构规律就是这样。这说明人是自觉或不自觉地按照人的形体结字的。

从书法形式的内涵上看，虽然点画结构相同，但不同人笔下产生的形式给人以不同的感受。如对于王羲之书，南朝梁袁昂觉得“如谢家子弟，纵复不端正者，爽爽有一种风气”；对于颜真卿书，北宋朱长文觉得它“刚毅雄特，体严法备，如忠臣义士，正色立朝，临大节而不可夺也”；而对于羊欣书，南朝梁袁昂却觉其“如婢为夫人，虽处其位，而举止羞涩，终不似真”。所有这些感受与所书文字内容并不相干，是书写者赋予的。由此可见，书法形式具有这样的特性：书写者自觉也好，不自觉也好，其书写产生的形式不仅反映了书写者的技能、功力，还反映了其审美修养、情性意欲、精神气格。

概而言之，人不仅有作为生命体存在的外观形式结构，还有内部筋骨血肉等的共性，使书者经“近取诸身”反映为文字书写的运笔结体意识和审美心理。每一个具体的人，还有不同的体格形态、个性面目、情性修养、精神气象，这些也会随着笔的挥运化为书法形式的实际。只不过在书法发展的相当长的一段时期，书写者对这些东西的流露并不自觉。但它既然是客观存在的，且日益显示出审美效果，便促使书写者逐渐有了自觉的追求。

## 二、书法艺术的内容

### （一）书法艺术的基本内容

#### 1. 笔法

笔法是汉字中点线的写法技巧，书法注重笔毫在纸上的运动方式，要求点线具有审美的价值。所谓笔毫在纸上的运动方式，是指笔毫运动的速度、力度和形态。

运笔的速度表现为迟、急两方面。“迟”是说笔毫运动速度比较缓慢；“急”，则与之相反。迟和急两方面是相对而言的，不能认为“迟”就一定比“急”好，或者“急”一定比“迟”好，二者要根据具体情况和书家的特点来把握。一般来说，“迟”能表现出点线的古朴厚重，而“急”能表现出点线的飘逸洒脱。“迟”与“急”运用得当，点线才能丰富多彩、赏心悦目。

运笔的力度表现为起伏两方面。起伏是指通过手腕而达于毫端的不同力度，

能产生运笔的轻重变化。“起”是笔锋略微提起来，表现出的点线轻而细、圆润遒劲；“伏”是将笔锋按下去，表现出的点线重而粗、雄浑强健。起伏的结合运用，表现出点线的力度和韵味，产生痛快与沉着的审美情趣。

运笔的形态主要是指运笔的藏锋、露锋和方笔、圆笔等。藏锋是指点画的起笔和收笔笔锋不外露，也就是通常所说的“藏头护尾”。露锋是指笔锋出露，起笔时，笔锋落纸不做逆入，直接铺毫运笔；收笔时，笔锋不回转，顺势将笔毫离纸。藏锋和露锋各有不同的表现力，藏锋含蓄浑融，露锋风姿绰约。圆笔是指转折处提笔圆转，不露棱角，笔画圆润遒劲，篆书多为圆笔。方笔是指转折处顿笔方折，笔画方整有角。一般来说，方笔宜于写楷书，圆笔多用于行草书，但这也不是绝对的。方圆兼备、刚柔相济才能表现出点线的丰富多彩。

迟急、起伏、方笔、圆笔等不是孤立的，而是统一的，在欣赏书法时，既要分别来把握，又要将笔法结合起来欣赏。那么，什么样的笔法才符合书法艺术的审美要求呢？历代书家从人体的美体察到了书法的美，“骨、肉、筋、血”就是书法用笔美的概括。每一笔画应显示出“骨力”，达到“骨肉相称”，具有坚韧强劲的内在力量，同时在运笔起伏的过程中，显示出运动的气势，具有运动感，还要有血与肉那样的美的质感，或遒劲，或古朴，或圆润，或厚重，达到形神兼备。

### 2. 结体

结体，也称字的间架结构。汉字是由各种不同形状的点画组成的，其最大特点，一是笔画有多有少，少则一画，多则数十画；二是框架结构不一样，有上下结构，有左右结构，还有包围结构等。不同的笔画、不同的结构使汉字多姿多彩。间架结构在书法艺术上起着重要的作用。结体的优美主要取决于正与奇、疏与密的关系。

#### (1) 正与奇

正，就是平正，即书写的字所显示的完整感、稳定感和适宜感。书法以平正为美是与人的一般审美心理相一致的，如五官端正、立姿平衡等，书法结体也是这样。平正的关键在于重心。字无论繁简、疏密、正斜，也无论独体、合体，都有重心。对重心的把握需要欣赏者去观察。奇，含有参差不齐、欹侧多变的意思。写字不能满足于平正，否则“平直相似，状如算子”。奇与正的关系，是既对立又相辅相成。一味追求平正，就会失去神采气韵；一味追求奇欹，就会流于狂怪。应将奇与正有机地融为一体，既端庄朴实，又雄爽飞动。

## (2) 疏与密

疏密是指点画距离的大小。汉字由点画组成，点画之间的空白也是字的有机组成部分。虚实相生，才是完美的结体。字体疏密的关系是：字形小的，笔画要伸展，变小为大；字形大的，笔画要收紧，变大为小；疏的字，点画要肥；密的字，点画要瘦。总之，要形成大小均衡、疏密得当的结体和谐。

## 3. 章法

章法是整幅书法作品的布局方法，也叫布白。一幅书法作品不外乎黑、白两种颜色，黑是墨写的实笔，是“实”的部分；白是空白的地方，是“虚”的部分。写字虽从实笔落墨，却应着眼于空白的安排变化，所以叫“布白”。章法美的内涵是非常丰富的，它与笔法、结体有着密切的联系，它的变化又远远超过笔法和结体。书法艺术章法主要体现在虚实相生和气脉贯通两方面。

### (1) 虚实相生

虚实与前面讲的疏密是有区别的。疏密多用在结字的笔画安排上，章法更多地注重虚实的处理。一幅书法作品的虚实变化，即黑墨与白地的分布往往表现出书家的不同艺术风格，由于其变化是非常丰富的，只有通过大量欣赏名家名作才能体察得到。虚实的关系是对立统一的，无虚不能显实，无实不能存虚，字与字、行与行的呼应无不体现出虚实的关系。

### (2) 气脉贯通

气脉是一条无形的线，它把一个个不同形体的字连缀起来，贯穿为有机的统一体。气脉贯通追求连贯和照应，这里不不只是指笔毫的连接，即直接的连贯，更是指笔画之间、结体之间的相互照应、萦带的关系。气脉的形成包括笔法、结体和章法等总体内容，笔法上的迟急起伏、结体上的奇正疏密、章法上的虚实呼应，都对气脉起着重要的作用。

由于各种书体的笔法和结体都有差异，在章法上也就出现了不同的表现形式。其表现形式主要有“纵有行横有列”“纵有行横无列”和“纵无行横无列”三种。

“纵有行横有列”主要运用在篆书、隶书、楷书等书体中，能产生和谐匀称的美感，于平正中寓险绝；“纵有行横无列”主要运用在行书和小楷中，其每行不受字数限制，字体或大或小，或奇或正，在章法上具有丰富的美感；“纵无行横无列”主要运用在大篆和草书中，这种形式不受格式的束缚，能尽情表现书家的思想情感。

## （二）书法艺术中的情感内容

书法作为一种特有的艺术形式，其内容不仅体现于外形，还体现于作者（书法家）的情感，也正是因为书法家情感的赋予，才使得书法艺术的内容含蕴丰富。具体而言，书法艺术蕴含的情感内容主要包含情绪和性情两点。

### 1. 情绪

情绪是人接触客观现实事物的心灵反映，是人内心见诸外界客观事物的情感与心理反应和意识产物，在人的理性与感性的相互关系中处于感性的范围之内。情绪的基础或者叫作稳定部分，是人的世界观和价值观，它制约着情绪的是与非、喜与怒、接受与不接受。情绪的激烈程度在于人的性格状况。人的处世观念和人的性格决定着人的情绪，并深刻地影响着一个人的处世方式和人生。

一般来说，过激的情绪是有害的、有破坏性的、不健康的，它逾越了理性的界限，往往会适得其反；而恰当的情绪，是有利的、有建设性的、健康的有助于人的才能发挥和智力运用。调整情绪的有效方法出自情感的相应面的理智。唯有理智能够对情绪产生有利的引导作用。情绪对于书法创作的影响似乎并不是这么一回事，而且又似乎很难用是与非、好与坏来判定。张旭、怀素的草书充满了激情，是激情赋予了他们草书的气与势；王羲之书《兰亭序》思逸神超，因而写出了洞达人生的空灵感；颜真卿的《祭侄文稿》《争座位帖》都是在一种悲愤之情迸发的情绪之下写出的作品，不仅痛快淋漓，而且刚正不阿、正气十足。这几种不同的情绪，都产生出了绝佳作品。事实说明，情绪是书法创作最活跃、最重要的因素，是人的精神必然性中的偶然性的表现。

情绪是在一种特殊环境或条件刺激下，主观对客观做出的具有情感色彩的反应。事实上这个反应又恰恰与所要书写的内容相互贯通，形成了书法创作的气、势、韵。这期间，情绪先从主观对客观的认识中产生，进而成为主观与客观之间的桥梁，又转而成为贯注于书写之中的生气，直到创作出与此种情绪协调一致的书法作品为止。这其中的主观部分就是情绪的基础或者叫作稳定部分的世界观、价值观、是非观；客观部分就是所遇见的认识对象给予人的情感刺激，使之产生出一种心情的外在反映。这种叫作情绪的东西，和观念性的理念同样有地位，可以是书法表现的恰当内容，其原因就在于书法具有由点画顺序性产生的时间延绵性所带来的内在节奏的音乐性质，这种音乐性质正好是书家情绪的情感性表达。当然，感性的情绪的书法表达也可以是理念式的，但是书法的艺术表达则完全既可以是理念的，又可以是情感的，这在其他艺术形式中

是不多见的。《兰亭序》《祭侄文稿》《争座位帖》的创作都充分证明了这一点。

书法家书写的情绪尽管是人的情绪的一种，但是从上述情形来看，情绪对为人处世的影响似乎与书法家书写的影响并不一样。张旭、怀素狂草之癫狂激情，王羲之思逸神超的深情，颜真卿疾恶如仇的悲情，都能产生出绝佳的书法作品，这又使我们看到“喜怒哀乐皆成文章”的书法情绪的非一元性，也就是说，产生于人的主观世界与认识对象之中的情绪，无论是悲是喜，是哀是乐，是深沉还是飘逸，都是书法创作的最为恰当的情绪，是书家形其哀乐、达其性情的气韵景象。也正是从这个意义上讲，我们才说艺术是自由的，是不掖不藏的，是真实不假的，也因此才能揭示出人生的真谛，这与为人处世的瞻前顾后、左右权衡、求其人人皆大欢喜的情绪控制是不可同日而语的。

回过头来，再看一看我们现在所说的情绪与孙过庭所讲的是否一致。孙过庭讲“神怡务闲”为“合”，“心遽体留”为“乖”，这是从心情上讲书写环境的，而且他所说的“五合”“五乖”，是从一般的意义上强调的协调统一关系。“神怡务闲”与“心遽体留”讲的是人的心情是否轻松愉快，就一般的书写而言，自然是轻松愉快有益于书写。但是，颜真卿的悲愤情绪显然不在其内。由此可见，孙过庭显然没有涉及书写的特定内容，即没有涉及在书者的主观世界对认识对象做出情感反应时所产生的动态情绪，仅可以看作是从一般意义上强调神情通畅而已。

情绪作为主观世界对认识对象的真实情感反映，使书家笔下将要形成的书法作品神情贯注，因而产生出了随情绪变化的节奏和旋律，形成了抒情达意的艺术感染力。为此，有两点需要做进一步的强调说明，一是书法创作情绪，来自书家主观世界对某一事件带来的书写对象的情感反应，是有必然性的，因而绝不是什么人为做作的主观随意，即书家的主观世界或曰世界观、人生观、价值观一类的主观精神（精神本体）是确定因素。用这个确定的因素去认识、观察将要书写的内容，必然会从中产生出一种感情反映，这可能就是主导书法创作的情绪，而其中主观精神的品位是第一位的，是至关重要的。二是原本所谓的创作情绪，是一种有别于一般生活情绪的东西，它是书家的主观世界在对其所书写内容的认识之中产生的情感冲动，而并非一般所谓的心情好坏。这种情绪的恰当程度，决定着书法作品的神情。正是基于这个意义，我们认为书家的精神世界是至关重要的。没有包括品格、学养一类高品位的主观精神，产生不出高品位的恰当情绪。书家缺乏精神实体性内容的心灵活动，就谈不上书法的艺术创作，至多只是一种无滋无味的平淡书写而已。

### 2. 性情

对书法艺术而言，性情就是人的情趣。这与人们日常所说的“性情中人”的性情不是一回事。

书法艺术上的性情，其实就是书家的“小性子”。这个性情是从书家的天资、兴趣、嗜好中产生出来的与生俱来的天然情趣，是书家书法风格的重要来源。如果说情绪决定着书法跌宕起伏的节奏，则性情一定影响书法的细节，并由细节影响着书法的风格。情绪是一种理性的感性表达，性情则是一种天然偏好和天生的习惯倾向。品格形成书作品位高下，而性情则反映着书家的兴趣和情调。但以天然兴趣、嗜好为主要组成因素的性情所影响的风格，无论用多久的工夫解决技术问题、用多大的功夫临帖书写，也无论书写技巧有多么大的提高，一个人最初的风格倾向与最终的书写风格就其纯粹外观形式来看并没有本质上的差别，就像辩证法讲的螺旋式上升那样，只是提升了级别，但风格上依然守在那个点上，并不会有多少改变。这也许就是所谓的本性难移中的不可变易的部分。这种性情产生的不可改变性，不论是人脑的作用还是血型的关系，抑或还有手的结构因素，总之，必然有其科学的道理，在此我们不去深究。

性情的行为表现主要有两个方面。一是人的动作的天然倾向性。由性情导致的人的书法动作因人而异，有各自不同的天然倾向。这就是为什么有人适应写一笔一画的正书，而有人适应写映带连接的草书；为什么有人写得厚重，有人写得飘逸；为什么有人重使转，有人重点画……诸如此类，并不单是个审美观念的问题，而主要是由性情导致的天然习惯倾向所致。二是与生俱来的趣味表达。书法是心灵的活动，具有抒情达意的功能，书家天然的个人情趣，必然要表现于书法作品的创造之中。这情趣在书法中的表现，不是在大的格局上会造成什么影响，而是在细节处理上搞些名堂，以顽固地表达书家的趣味和嗜好。苏东坡书中的“拙”，赵孟頫的“熟”，米芾的“险”，就是个人性情对书家风格影响的典型性表现，是性情使然。孙过庭在《书谱》中讲道：“真以点画为形质，使转为情性；草以点画为情性，使转为形质。”其中的“情性”与我们所说的性情是一致的。

## 第二节 书法艺术的发展及历史演变

### 一、先秦时期的书法

中国书法是与汉字的形成和发展联系在一起的。现代考古发现，文字的产生和发展的确经过了漫长的孕育和发展过程。1921年在河南渑池县仰韶村发现的仰韶文化遗址、1954年在陕西省西安市发现的西安半坡村原始部落遗址，以及后来发现的山东大汶口和龙山文化遗址中发掘的陶器和陶片上都有一些图案和刻画符号，专家认为这些刻画符号就是最早期的汉字。据此推测，汉字的起源最早可以追溯到新石器时代的仰韶文化和山东大汶口文化遗址出土的陶器刻画。这些图案或画纹说明早在五千年以前母系氏族社会的新石器时代，汉字就已经初具雏形了，只不过我们现代人不认识罢了。汉字发展到商代，产生了甲骨文，才算到了较成熟的阶段，也才算真正有了书法。

#### （一）甲骨文

甲骨文是已经发现的最早的较成熟的汉文字，对它的发现证明，至少在三千多年前，中国就已经产生了书法艺术。甲骨文的形体结构和造字方式，为后世汉字和书法的发展奠定了原则和基础。汉字以“象形”“指事”为本源。“象形”有如绘画，来自对对象概括性极大的模拟写实。一个字表现的不只是一个或一种对象，还可以是一类事实或过程，也包括主观的意味、要求和期望。“象形”中也已蕴含有“指事”“会意”的内容，正是这一方面使汉字的“象形”在本质上有别于绘画，具有符号所特有的抽象意义、价值和功能。后来，它更以其净化了的线条美——比彩陶纹饰的抽象几何纹还要更加自由和更加多样的线的曲直运动和空间构造，表现出和表达出种种形体姿态、情感意兴和气势力量，终于形成中国特有的线的艺术——书法。

#### （二）金文

文字是人类为扩大交际活动而创造的信息交流工具，随着生产的发展，文字也在不断演进，书体也随之变化。从商朝到秦始皇统一之前的金文，就是从甲骨文逐步发展演变而成的。金文出现在距今三千年前的周朝。这些文字大多是镌刻或铸造在青铜器上的铭文，因为周以前把铜也叫金，所以铜器上的铭文便被称作

“金文”或“吉金文字”，又因为这类文字以钟鼎上的字数最多，所以过去也叫“钟鼎文”。

殷代的金文中直线多而圆角少，首尾常露尖锐锋芒，布局、结构的美虽不自觉，却已有显露。周代中期的大篇铭文则章法讲究，笔势圆润，风格分化，各派齐出，字体或长或圆，刻画或轻或重、或方或圆；或结体严正、章法严劲而刚健，一派崇高肃毅之气；或结体沉圆，似疏而密，外柔而内刚，一派开阔宽厚之容。金文以圆浑沉雄的共同风格区别于殷商的尖利直拙。

甲骨文、金文之所以能开创中国书法艺术独立发展的道路，其秘密在于它们把象形的图画模拟逐渐变为纯粹化了的抽象的线条和结构。这种净化了的线条——书法美，不是一般的图案花纹的形式美、装饰美，而是真正意义上的“有意味的形式”。一般形式美经常是静止的、程式化的东西（如美术字）；“有意味的形式”则恰恰相反，它是活生生的、流动的，是富有生命暗示和表现力量的美。它不是线条的整齐一律、均衡对称的形式美，而是多样流动的自由美。行云流水，骨力追风，有柔有刚，方圆适度，它的每一个字、每一篇、每一幅都可以有创造、有变革甚至有个性。

## 二、秦汉时期的书法

在中国文字的“造字”时代基本结束后，经过一段时间的消化、清理和一代学者的不断摸索努力，至东汉中期，大学问家许慎呕心沥血，历时21年，集前人文字学研究之大成，编出了我国历史上第一部具有近代文字工具书意义的大字典——《说文解字》，对当时使用中的正体汉字，按部首将每个字从读音、字形、构成、字义等各方面进行了全面的总结解释，完成了造字时代的最后工程。此后，中国文字的字形虽然还在继续变化，文字单位还在增多，但汉字最常用的部分已经确定，再无大变化。这足以说明汉字在秦汉时代是一种书面语言表达形式，其发展已臻成熟。至此，文字构造问题已基本获得解决，接下来历史的发展是为中国汉字寻找完美的外形，这时候，书法的重要性就凸显出来了，而书法家也随之被推到“字学”发展的历史第一线。

### （一）小篆

小篆是由籀文发展而成的，字体略有简化，战国时期流行于秦国。公元前221年秦国吞并六国后，推行了统一文字的政策，淘汰了通行于六国的异体字，定小篆为正体，将李斯的《仓颉篇》、赵高的《爰历篇》、胡毋敬的《博学篇》

定为当时的小篆范本，这些都对普及小篆起到了重要作用。

小篆是书法发展史上的一个飞跃，对以后书法的发展影响很大。秦代的小篆已经比较规范了，偏旁部首有了一定写法，传世的有《琅琊台刻石》和《泰山刻石》残石，是秦代小篆的代表。

## （二）汉隶

隶书在汉代有了新的发展，出现了更大的变化。它在书体上日臻成熟，是汉代的典型字体，也因此成了全国的通用文字。汉隶在艺术上达到了登峰造极的水平，致使后人学隶书非学汉隶不能成功。具体来说，汉隶的发展可分为两个阶段。

一是西汉时的隶书。此时的隶书正值演进过程中，后期与先期有着明显的不同。西汉初期的隶书还没有跳出篆书的藩篱，有些作品只在运笔方面带有隶意，结构仍沿用篆体，只不过略有简化而已。然而，运笔的平直化、顿挫化和结构的简便化正是篆书演变成隶书的一条道路。到了西汉后期，从出土的简牍中可以看到，隶书已经运用了藏锋、中锋、露锋、侧锋等各种笔法，有明显的“蚕头燕尾”的特征，顿挫十分清楚。

二是东汉时期的隶书。此时的隶书逐渐成熟。

运笔取圆笔曲势的，《石门颂》可为代表。其运笔如小篆，但奔放不羁，没有死硬的直笔，结构形宽而气紧，映照抱合，劲挺有姿，偶用特长的竖笔变化布局。

运笔取圆笔直势的，《衡方碑》可为代表。其运笔不露锋芒，字大满格，浑厚淳朴，字形稍长，已具备楷书的意味，点的写法更像楷书。

运笔取曲的，《乙瑛碑》可为代表。其笔画较方，但笔势灵动，变化丰富，结构活跃而平正，又不受界格的束缚，还能横直成行。

运笔取直视的，《张迁碑》可为代表。其笔画坚实，笔画间距紧而不局促，结构方正，四周平满，规矩朴茂，已带有魏代楷书的意味。

概而言之，隶书朴茂，字体于方整中多变化、朴厚中见媚劲，蚕不并头，燕不双设，外方内圆，内掇外拓，是雕刻、书法艺术的珍品。

## （三）草书

草书的发展可分为早期草书、章草和今草三大阶段。

早期草书是跟隶书平行的书体，一般称为隶草，实际上夹杂了一些篆草的形体。

早期的草书打破了隶书的方整严谨，是一种草率的写法，所以被称为“章